

А. А. Пронин

## АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ Р. ЛИБЕРОВА В ФИЛЬМАХ «ИОСИФ БРОДСКИЙ. РАЗГОВОР С НЕБОЖИТЕЛЕМ» И «НАПИСАНО СЕРГЕЕМ ДОВЛАТОВЫМ»

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Нарративная стратегия автора определяет выбор повествовательных возможностей, который осуществляется в произведении. «Писательские» фильмы Романа Либерова отличаются не только непривычным для телезрителя синтезом документальности и игровой мультипликации («анимадок»), но и оригинальными нарративными стратегиями. В фильме о Бродском это «виртуальный сюжет», в фильме о Довлатове — «текст в тексте». В первом случае последовательная реализация стратегии позволила автору развернуть историю героя в форме живой рефлексии, вызванной вопросами «коллективного» интервьюера, во втором — как экранную автобиографическую повесть, написанную «при участии» Романа Либерова. Библиогр. 9 назв.

*Ключевые слова:* нарратив, нарративная стратегия, документальный фильм, биография, автор, Либеров.

### THE DIEGETIC NARRATOR IN THE DOCUMENTARY-PORTRAIT

A. A. Pronin

Saint Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The narrative strategy of the author determines the choice of narrative possibilities that is presented in the work. The “literary” films of Roman Liberov are not only unusual for the viewer as a synthesis of documentary and game animation (“animados”), but as the original narrative strategies. This is a “pretend story” in the film about Brodsky, while in the film about Dovlatov — “text to text”. In the first case, the consistent implementation of the strategy allowed the author to expand the story of the hero in the form of lively reflection on the issues of “collective” of the interviewer, while in the second case — a screen version of the autobiographical novel written “with the participation” of Roman Liberov. Refs 9.

*Keywords:* narrative, narrative strategy, documentary, biography, author, Liberov.

М. М. Бахтин, актуализируя коммуникативную сторону всякого повествования, сформулировал понятие *коммуникативной стратегии*, которую он определял как «активную позицию говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере», подчеркивая при этом, что она не сводится к «речевой воле говорящего» (т. е. выражению модальности), поскольку «субъективный момент высказывания сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой его стороной», а также с интерсубъективной «ситуацией речевого общения» [Бахтин, с. 263, 256–257]. Отталкиваясь от данных формулировок, базовых для современной нарратологии, В. И. Тюпа говорит о категории *нарративной стратегии* как о «регулятивном принципе объединения двух событий: референтного (рассказываемого) и коммуникативного» [Тюпа, с. 72]. Тем самым исследователь ставит нарративную стратегию в ряд ключевых категорий текста, поскольку именно она позволяет описать тот «выбор повествовательных возможностей», который осуществляется в произведении автором.

Данная категория, на наш взгляд, актуальна и для анализа нарративных кино-текстов, т. е. произведений «повествовательного кинематографа» (М. Ямпольский),

в том числе для анализа документального биографического фильма-портрета. «Писательские» фильмы Романа Либерова отличаются не только непривычным для телезрителя синтезом документальности с мультипликацией («анимадок»), но и тем, что биографии великих он рассказывает по-своему, избирая необычные нарративные стратегии. На сегодня на экраны вышли пять картин цикла: «Юрий Олеся по кличке “писатель”» (2009), «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» (2010), «Один день Жоры Владимова» (2011), «Написано Сергеем Довлатовым» (2012), «Ильфипетров» (2013), а «Сохрани мою речь навсегда» (о И. Мандельштаме) должен выйти до конца 2016 года. Сразу подчеркнем, что намерение рассмотреть в данном аспекте все пять произведений у нас, разумеется, возникало, но в рамках статьи мы от него отказались в пользу сравнения двух наиболее контрастных в плане реализации авторской нарративной стратегии и наиболее, на наш взгляд, удавшихся фильмов автора, с привлечением по мере необходимости материала других работ.

Как неоднократно подчеркивал Р. Либеров, при написании сценария он использовал не только книгу Соломона Волкова «Диалоги с Иосифом Бродским», но и более сотни различных интервью поэта, опубликованных в книге «Иосиф Бродский. Большая книга интервью» (составитель В. Полухина) и других источниках, из чего в итоге и была смонтирована совершенно новая, не существовавшая на самом деле беседа. То есть разговор Волкова и Бродского, состоявшийся в реальности в 1993 году (их фотография во время беседы использована в фильме), был взят за основу, дополнен другими вопросами и ответами, а также инородными включениями: чтением стихов, разговорами по телефону, поисками кота и т. п. Получившийся в итоге сюжет — результат реализации нарративной стратегии автора, которую мы будем называть стратегией *«виртуального сюжета»*, суть которой в конструировании виртуального (не мнимого, а *возможного при определенных условиях*) развития действия, в данном случае интервью, дополненного и расширенного с соблюдением условия достоверности всех используемых интервью Бродского. Сложность ее реализации именно в «фильмическом» (К. Метц) тексте заключается в том, что помимо озвучивания результата литературного монтажа, необходимо было и визуально смоделировать «событие рассказа» — в ситуации, когда отсутствуют видеозаписи, а также недостаточно фотографий, которые можно было бы включить в «ситуацию интервью»: Бродский слушает, говорит, курит на максимально крупных планах с обобщенным фоном. Поэтому появилась своего рода реконструкция места, запечатленного на архивной фотографии во время «волковского» интервью, и камера акцентирует внимание на деталях воссозданного интерьера: стульях, диктофоне, полной окурков пепельнице рядом с фотоаппаратом, бутылке вина, кофейных чашках и т. д. Каждый из этих объектов подчеркивает свободный характер и неторопливость этого разговора — становится тем, что Тынянов называл «смысловой вещью», т. е. результатом «стилистической обработки материала с целью его превращения в организованное и внятное сообщение» [Левченко, с. 31].

Стратегия «виртуального сюжета» втягивает в орбиту повествования, точнее, в событие рассказывания и анарративные эпизоды, например телефонные звонки, прерывающие течение беседы: *«У-у, прошу прощения ... Да, купил рыбок? Двух? Мистера и мисс? Не знаешь, как назвать? Назови Ромео и Джульетта...»*; *«Телефон звонит, как будто его сегодня только придумали ... Да?...»*, а также визуальные приметы 1993 г. и «нью-йоркского» Бродского: трансляцию CNN расстрела Белого дома

в Москве в телевизоре на заднем плане, фотографии поэта на фоне небоскребов и др. Ж. Женнет усматривал в подобных разрывах между временем рассказывания и временем событий истории показатель (индекс) авторской активности, которую он определял как систему *металепсисов* [Женнет]. В его трактовке художественного текста именно «фигуры» времени актуализируют взаимодействие времени наррации и времени изображаемых событий, и, на наш взгляд, здесь происходит то же самое, поскольку «документальность» биографического фильма-портрета всегда в той или иной степени условна и больше касается фабулы, «правды фактов», а не того, как они изложены. К фильмам Романа Либерова, в которых «авторская активность» традиционно высока, это относится в особенности, и система металепсисов в них очевидна.

В «Разговоре с небожителем» это не только фоновые (пассивные) маркеры анахронии, о которых шла речь выше, но и сюжетные (активные) — подобно включению в повествование о ленинградском доме поэта эпизода с персонажем из современности: друг Бродского, историк и искусствовед Михаил Мильчик, проводит «экскурсию» в коммунальную квартиру дома на углу Литейного и Рылеева, в те «полторы комнаты», где жила семья поэта. По сути, это уже не время рассказывания Бродского о себе, т.е. 1993 г., а время «показа» фильма, 2010 г. по факту съемки, но по факту «смотрения» это может быть и 2011-й, и любой другой, вплоть до настоящего момента. Тем не менее рассказ-показ Мильчика про сексотов, дежуривших в парадной в дни рождения Бродского, перерастающий через личное переживание в воспоминания о родителях поэта, о комнате, балконе, где любил бывать Иосиф, посредством многочисленных фотографий героя на этом балконе и его закадрового голоса (по поводу рыбок) вписывается в наррацию — как придуманный и организованный автором «звонок из будущего» в 1993 г., причем звонок с рассказом о событиях 60–70-х годов.

К числу подобных «фигур времени», маркирующих авторскую нарративную активность, можно отнести и использование анимационного *эпизода-интермедии*, карикатурно представляющего заседание суда над Бродским в 1964 г. Он представляет собой включенный в документальное повествование четырьмя фрагментами миметический нарративный текст, своего рода мультипликационный докуфарс. Первый фрагмент следует сразу за хроникальной фотографией из зала суда, действие-диалог происходит в тесной коробке, судья спрашивает, подсудимый отвечает: *«Вы учились этому, чтобы быть поэтом? — Я не думаю, что это дается образованием. — А чем же? — Я думаю, это — от бога»* (закадровый смех в зале суда, как в ситкоме). Затем вновь включается пространство-время интервью (в кадре детали интерьера, фото), с комментарием Бродского-нарратора: *«Мне больше всего понравилось обвинение в развращении молодежи путем распространения книг таких запрещенных авторов, как Ахматова и Цветаева, а?! (смеется)»*. И такие «временные переброски» происходят еще дважды, при переходах от одного свидетеля к другому. После допроса первого свидетеля: *«Свидетель Смирнов! — Смирнов, начальник Дома обороны. Я лично с Бродским не знаком, но хочу сказать, что если бы все граждане относились к накоплению материальных ценностей, как Бродский, нам бы коммунизм долго не построить»* — следует даже не комментарий, а короткий фрагмент интервью: *«Когда Ахматова с близкими своими людьми обсуждала суд над вами, то любила повторять, что власти своими руками нашему рыжему*

создают биографию — Да-да». После второго: «Свидетель Денисов! — Денисов, трубукладчик. Я Бродского лично не знаю, но хочу подсказать мнение, что меня его трудовая деятельность, как рабочего, не удовлетворяет» — также кусок интервью с уже пространным ответом Бродского: «Что вы думаете о тех, кто симпатизирует советской системе? — Всякий, кто симпатизирует политической системе, уничтожившей 60 миллионов подданных ради укрепления своей стабильности, должен быть признан законченным идиотом». И, несомненно, здесь возникает даже некоторая переключка между интервью и судебным допросом как разными формами принуждения в достижении истины. А в результате после опроса последней свидетельницы: «Свидетельница Ромашова! — Ромашова, преподавательница марксизма-ленинизма. Я лично Бродского не знаю. — А сами вы знакомы со стихами Бродского? — Знакома. Это ужас, они ужасны» — сразу же звучит приговор: «Суд применяет указ — сослать Бродского в отдаленные местности сроком на пять лет с применением обязательного труда». После очередных «ситкомовских» смеха и хлопков (они включаются после завершения каждой допросной сцены) продолжается интервью: «А вы знали, что этот процесс привлек к вам внимание мировой общественности? — Нет, к несчастью...», возвращающее нас в хронотоп беседы о биографии поэта (через тему несчастной любви). Несомненно, здесь мы наблюдаем и чередование «точек зрения», характерное, по формулировке Б. А. Успенского, для всех «репрезентативных видов искусства» [Успенский, с. 20] и определяющее «динамику и ритм повествования» [Татару], но в то же время это и проявление анахронии, прерывание действия интермедии нарратором для комментария или рассуждения, т.е. тот самый женнетовский «нарративный металепис». Причем здесь отчетливо проявляется «самое волнующее в металеписе — это именно то неприемлемое и настойчивое допущение, что экстрадиетическое, возможно, уже всегда диететично и что повествователь и его адресаты, т.е. вы и я, сами, по видимому, тоже принадлежат некоторому повествованию» [Женнет, с. 245].

Что касается реального сюжета фильма, т.е. биографии Иосифа Бродского, то он формируется достаточно последовательно в линейной хронологии событий благодаря той же стратегии в форме ответов на вопросы: «В каком районе Ленинграда вы родились? — Кажется, на Петроградской стороне, а рос, главным образом, на улице Рылеева. Наш почтовый адрес выглядел так: Литейный проспект, 24, квартала 28...»; «А почему вы ушли из школы, недоучившись? — Это получилось как-то само собой. Я пошел работать фрезеровщиком на завод “Арсенал”, мне тогда было 15 лет. Потом был морг в областной больнице, хм. Потом началась работа в геологических экспедициях. — А как вы туда попали? — Как? Я мечтал путешествовать по свету...»; «Я хотел вас расспросить о процессе 64-го года, когда вас судили за тунеядство, если вы не против. — Я ни за и не против. Я никогда всерьез к этому процессу не относился. — И все-таки... — Ну, меня попутали и отвезли в отделение» и т.д.

Собственно говоря, это и есть событийный ряд биографии героя — от рождения до последних лет жизни, реферируемый в его собственном повествовании. В известном смысле даже собственная смерть «анонсирована» в разговоре: «В своем недавнем стихотворении “Конец цикла” вы пишете: “Век скоро кончится, но раньше кончусь я”. — А это не моя заслуга, а, как бы сказать, заслуга хронологии. То есть, действительно, столетие кончится — все. А у меня было четыре инфаркта,

две операции на сердце. <...> Я не суверен, иногда только неприятности происходили к концу января...», что, несомненно, вспоминается, когда в финале фильма на экране появляется надпись «Иосиф Бродский умер 28 января 1996 года». Можно сказать, что нарративная стратегия виртуального сюжета и позволяет так актуализировать этот анонс, чтобы драматически подвести повествование к последнему событию.

Может показаться, что через два года, работая над фильмом «Написано Сергеем Довлатовым», автор применяет ту же стратегию, ведь там тоже все собрано из разных опубликованных книг. Но нет, при наличии объединяющего эти две работы (как, впрочем, и все остальные) приема литературного монтажа здесь использована иная нарративная стратегия. «В этой повести нет ангелов и нет злодеев. Один из героев — я сам», — заявляет нарратор в начале фильма посредством несколько усеченной цитаты из «Компромисса» (выпало «да и не может быть» между предложениями). Тем самым как бы презентуется событие создания текста — «повести жизни» или «автобиографии» Довлатова, что, на наш взгляд, раскрывает и намерение автора реализовать стратегию *«текст в тексте»*. Заметим при этом, что составленный посредством литературного монтажа «автобиографический» текст «виртуален» исключительно как целое, но каждый из составляющих его фрагментов — факт литературной реальности, изначально существовавший в иных контекстах. «Зона», «Заповедник», «Компромисс», «Чемодан», «Соло на Ундервуде» — вот основные источники цитирования для автора фильма, в них была первоначально отражена та событийность жизни Довлатова, с которой соотносятся уже в варианте экранной «автобиографии» нарративные высказывания героя-рассказчика (в книгах это «утроенная» нарративная инстанция автора-героя-рассказчика).

В «Написано Сергеем Довлатовым», как и в «Разговоре с небожителем», линия жизни героя прослеживается последовательно и линейно, а то, что в прологе фильма уже предъявлен момент смерти героя, с его же ироническим комментарием, важно, скорее, в плане общего эмоционального настроя на «довлатовское» восприятие истории и, разумеется, как элемент кольцевой композиции. Последнее, впрочем, в случае документальной истории давно умершего человека носит едва ли не обязательный, шаблонный характер (другой фильм о Довлатове «Сергей Довлатов. Ушел, чтобы остаться» (2011) С. Коковкина также начинается с похорон).

Что касается реализации нарративной стратегии, то в данном фильме это сделано явно с учетом опыта работы над первым из фильмов цикла — «Юрий Олеся по кличке "писатель"». В нем из текстов Олеши смонтирован рассказ героя, но поскольку это по большей части дневниковые записи писателя, который после «Зависти» и «Трех толстяков» не писал ничего другого, то из них и складываются скорее «записки из подполья» или «дневник литературного молчуна» времен культа личности, нежели «повесть жизни», как у Довлатова, который, хоть и за границей, но опубликовал при жизни все. При этом в фильме о Ю. Олеся проблема визуализации получившегося закадрового текста, полного горечи и самоиронии, оказалась серьезной — и решена она в основном с помощью многочисленных фрагментов игровой реконструкции, не всегда органичной и убедительной, а также кинохроники, архивных фотоматериалов, киноцитат из «Трех толстяков» и минимума мультипликации. В итоге автор полностью отказался от игровой реконструкции (ее не было уже в «Разговоре с небожителем») в пользу мультипликации и обыгрывания



документального материала (фотографий, хроники). Отказ от актерской игры позволил, как это ни парадоксально звучит, приблизиться к принятой именно в художественном кино модели «система рассказа — система показа» [Хренов, с. 7]. Разумеется, такой «показ» обладает логикой, во многом определяемой авторской нарративной стратегией.

Так, изображения некоторых персонажей показаны «вмонтированными» в окна или как будто нарисованными на стенах питерских домов как часть самого города, «петербургского текста», по известной концепции В. Н. Топорова [Топоров]. Например, рассказывая об университетском периоде своей жизни, герой-нарратор говорит за кадром: *«Знакомство с молодыми ленинградскими поэтами: Рейном, Найманом, Бродским. Несчастливая любовь, окончившаяся женитьбой»*, а в кадре, как выглянувшие в окна жильцы одного дома, появляются вначале Ася Пекуровская и сам Довлатов, потом поэты. Чуть раньше тоже в окне появляются отец, вся семья, а потом на брандмауэре — изображение героя ребенком. Отметим, что в этой части «повести» Довлатов чаще всего «вписан» именно в глухую стену, и особенно, на наш взгляд, характерным в этом смысле является момент, когда рассказывается о послеармейских уже попытках напечататься, безуспешных и удручающих. Данный эпизод целиком помещен в изобразительный контекст города-лабиринта: дворы-колодцы, снятые снизу, с того же ракурса — проезд в ущелье домов (в сером небе — строчки разнообразных отказов в публикации под слова песни «Я катился вниз, я падал»), все под осенним дождем. Возникает своего рода рамка из двух изображений Довлатова на брандмауэрах, когда на первой проекции за кадром звучат его собственные слова: *«Рассказы, естественно, не печатали. Маска непризнанного гения как-то облегчала существование. Я стал больше пить...»*, а во втором — чужие, из пьяного диалога: *«Чем ты недоволен, если так разобраться? Тебя не печатают? А Христа печатали?! Да ты бы их в автобус не пустил, а тебя всего лишь — не печатают...»*. В сложном аудиовизуальном единстве здесь взаимодействуют сразу несколько текстов, включая песенный в характерном исполнении Билли Новика, что является результатом применения избранной нарративной стратегии. При этом индексами авторской нарративной активности является не только «фигуры времени» (анахрония проявляются здесь в проявлении «чужих голосов»), но и «фигуры пространства»: символизация пейзажа, одушевление города, включение его в событийность как действующего лица.

Очевидным противопоставлением «петербургскому тексту», в котором можно заметить переключку с «достоевским» и «гоголевским» мрачными текстами, задуман «таллинский текст», который читается в повествовании о жизни героя в столице советской Эстонии. Он достаточно позитивен и в речевом выражении (*«В Таллине нет политики, нет эмигрантов и даже нет евреев. Таллин называют игрушечным и бутафорским. Это пошло. Город абсолютно естественный и даже суровый. Я его полюбил за неожиданное равнодушие ко мне»*), и изобразительно («открыточные» виды, молодые люди на летней улице, малоэтажность, скачки и т. д.). Вписать героя в этот текст автор пытается за счет характерного акцента при чтении фразы из «Компромисса» (сцена на скачках); также использован испытанный прием с изображением в окнах и на стенах, причем буквально, в «светлых тонах»: в начале данного эпизода герой на среднем плане спроецирован на светлую стену, затем фото с женщиной, у которой он жил, на стене того самого двухэтажного деревян-

ного дома, и, наконец, большое изображение крупным планом появляется на белом фасаде издательского комплекса, в котором работал Довлатов, на словах: *«Если в Ленинграде меня считали рядовым журналистом, то здесь я был почти корифеем. Мне поручали все более ответственные задания»*. Несомненно, в последнем случае изображение является хоть гротескной, как портрет вождя в Первомай, и иронической (что проявится в последующем контексте репортажа из роддома), но все же иллюстрацией к сказанному. На первый взгляд, повторение монтажного приема уже не обладает той органичностью, которая была достигнута в «петербургском» тексте, и он воспринимается как вторичный. Однако в финале таллинской истории эта вторичность обретает смысл. Когда герой рассказывает о том, как принятая уже к печати книга рассказов «Пять углов» была отвергнута, его мытарства и переживания показаны точно так же, как в первый раз, и Таллин как бы превращается в Ленинград. Игра в позитив закончена, и вновь проезд по помрачневшим улицам под песенный рефрен «Я катился вниз, я падал», вновь сходящиеся вверх стены уже многоэтажных домов и в «окошке» серого неба похожие строчки нового приговора: *«Мы знали Довлатова, как способного журналиста. Но это был человек двойной, так сказать. Два лица, товарищи. Да ещё два совершенно разных лица»*. Таким образом, в контексте всего повествования этот композиционный повтор оказывается оправданным, поскольку усиливает впечатление еще одной утраченной надежды (*«Какая-то трещина образовалась после того, как запретили книжку»*) и разрушения мифа о том, что *«здесь нет советской власти»*. Можно сказать, что якобы «пошлое» утверждение об игрушечности, бутафории Таллина саркастически подтверждается самим героем, который «полюбил город за равнодушие» к нему, равнодушие, спрятанное за привлекательным фасадом, оказавшимся на поверку вполне советским. «Текст» в фильме оказывается своего рода «переводом» с «ленинградского».

Что касается «нью-йоркского текста», то в соответствующей части повествования он занимает во всех отношениях значительное место. Ни Ленинград, ни тем более Таллин, не говоря уже о Пушкинских горах, не даны в таком количестве стереоскопических зарисовок: в прологе мы подходим к Нью-Йорку с моря, «приземляемся» с воздуха, далее разглядываем его во всех направлениях с поверхности. Только натурные, без слов героя-нарратора, планы города составляют около 4 минут экранного времени, а взаимодействующие с речью — более 6 минут. Разумеется, визуальный текст определяет семантику города в наиболее узнаваемых знаках: панорама со статуей Свободы, небоскребы, улицы-ущелья, желтые такси, пожарные лестницы на стенах зданий, афроамериканцы, характерная реклама, а также знаки «русской Америки» (вывески, объявления). Уличный интершум и русскоязычные реплики дополняют образ, делают «нью-йоркский текст» аудиовизуальным, и уже в этом тексте продолжается повесть жизни Сергея Довлатова. К языковым средствам, индексирующим присутствие в данном тексте нарратора (употребление дейксисов — *здесь, тут, сейчас*, шифтеров — местоимение «я», личных форм настоящего времени), присоединяются и те визуальные маркеры, которые употреблялись раньше: изображение героя и некоторых персонажей повести в окнах и на стенах (дом, где живет семья, небоскребы), мультипликационный «двойник» героя, а также его имя на полосах газет, обложках журналов и книг, его рукописный текст. Важный элемент идентификации героя в тексте «повести» появляется благодаря

включению в повествование еще одного, «радийного», текста: живого голос Довлатова в эфире «Свободы» (*«Полтора года я живу в Нью-Йорке. Читаю русские газеты. Читаю, разумеется, с огромным интересом. А порой, как это ни грустно, с ужасом. В самом деле. Возьмём заголовки на первых страницах: “Убийство в сабвее”, “Ещё одна жертва террора”, “Арестован торговец наркотиками”. Поначалу такое количество криминальной информации заметно удручает, возникает даже ощущение, что помимо убийств здесь и событий-то нет. Куда мы попали, спрашивается?»*), а также видео с читающим Довлатовым в финале.

Что касается оценочно-смысловой стороны взаимодействия «нью-йоркского текста» и собственно довлатовского текста, смонтированного автором фильма в киноповесть, то здесь, безусловно, все более позитивно, хотя и неоднозначно. Серенькое «небо с овчинку» здесь также имеется, но нет карающего «небесного» текста и за кадром голос поет не «я катился вниз», а «счастье есть» — не без иронии, но без сарказма. И события, подтверждающие этот неожиданный для мировоззрения Довлатова тезис, происходят: *«Пишу в некотором беспамятстве. Газета вышла. Обстановка прямо сенсационная. Из всех русских мест звонят: “Привезите хоть сто экземпляров. А то разнесут магазин”»* (о работе в «Новом американце»); *«Я получил тысячу долларов аванса из “Нью-Йоркера”. Впервые в жизни сам купил себе одежду необычайно фрайерского пошиба. Хотел даже купить перстень, но Лена пригрозила разводом»* (о публикации в журнале «Нью-Йоркер»); *«Дал два интервью по-английски. Женщина с телевидения так хохотала, что упала на пол. И всё потому, что я сказал ей, что у меня в Ленинграде было больше знакомых американцев, чем в Нью-Йорке»* (о первых знаках признания) и т. д. К ним, безусловно, относятся и по-человечески теплые диалоги героя с детьми, выводящие историю за рамки чисто «писательской» биографии, которая сформировалась в предыдущих «главах» повести.

Впрочем, события с обратным знаком в новой жизни героя также происходят: *«Я сделал несколько глупостей. Не закрепился в газете юридически. К тому же мои партнёры оказались мерзавцами. В результате я лишился независимости и постепенно меня выжили»* (о скандальном уходе из «Нового американца»); *«Заработок на радио “Свобода” не был регулярным. И всегда может прерваться. Литература, при всех моих успехах, прокормить не может. В результате я не совсем понимаю, как зарабатывать на жизнь»* (о «нищете»); *«Я угодил в госпиталь с желудочным кровотечением. И через два часа стало известно, что у меня, бывшего здоровяка, цирроз печени»* (о начале болезни, которая стала причиной его смерти). Автор, следуя фактическому ходу событий, не сгущает краски, как в повествовании о жизни на родине, а, чередуя позитив с негативом, приводит героя к примирению с судьбой, что выразилось в актуализации иронично-философских: *«В общем, есть какая-то второсортная известность продвинувшегося восточноевропейца. Что-то вроде медведя, научившегося ездить на самокате»*; а затем и откровенно философских высказываний Довлатова: *«Главная моя ошибка в надежде, что легализовавшись как писатель, я стану весёлым и счастливым. Этого не случилось. От крайних форм депрессии меня предохраняет уверенность в том, что рано или поздно я вернусь домой: либо в качестве живого человека, либо в качестве живого писателя. Без этой уверенности я бы просто сошёл с ума»*. По сути, реализованная в фильме повесть о жизни Сергея Довлатова приобретает к финалу характер шу-



товской, конечно, но исповеди героя-изгнанника, дожившего, впрочем, до первых признаков возвращения домой «живым писателем».

В заключение отметим, что одного героя-нарратора с характерным для него кругозором автору фильма не хватило. Здесь самым ярким проявлением явной анахронии, индексирующей активность автора-нарратора, становится включение в «автобиографическую повесть» комментарии Елены Довлатовой из современности, т. е. из времени создания фильма. Первый относится к событию знакомства, герой-нарратор рассказывает: *«Однажды я проснулся среди ночи. С тоской подумал о вчерашнем. Вдруг, чувствую, я не один. Я спросил: Вы кто? — Допустим, Лена, — ответил неожиданно спокойный женский голос. — Меня забыл Гуревич»*. Затем идет разоблачающий «ненадежного», по В. Шмиду, нарратора комментарий самой «Лены», «повзрослевшей» на несколько десятков лет, сидящей на диване в своей нью-йоркской квартире: *«Нет, конечно! У нас даже знакомого не было по фамилии Гуревич. Честное слово, не было, несмотря на то, что это довольно распространённая фамилия»*. С каждым последующим включением анахронии в повествование величина временного разрыва будет сокращаться, комментарий станет не поправляющим, а уточняющим или акцентирующим: *«Это был невероятно снобистский журнал, и он публиковал Довлатова 10 раз»* (о «Нью-Йоркере»); *«Он был по-настоящему счастлив в это время. Действительно, это было время, когда он был полностью поглощён делом»* (о работе в «Новом американце»); *«Это был, конечно, грандиозный удар, даже сильнее, вероятно, чем удар, который он пережил в Таллинне, когда книгу рассыпали»* (о разрыве с газетой). Однако суть от этого ничуть не изменится: автор ввел в повествование не столько нарратора, сколько **героя-резонера**, который возвращает повествование в рамки документальности. При этом «игровой», по Женнету, тип коммуникации со зрителем на время превращается в «диалогический», вызывающий к сопричастности и сопереживанию: как Елене, реальному человеку, которого зритель видит на экране и который вынужден уточнять факты «повести», так и самому Довлатову-сочинителю, ради красного словца рассказывающему о себе небылицы. Впрочем, данное отступление от нарративной стратегии «текст в тексте» не мешает ей реализоваться в фильме, который можно считать экранной автобиографией Довлатова, написанной «при участии» Романа Либерова.

Подводя итог, можно прийти к очевидному выводу, что в данных фильмах выбор и реализация главного принципа «объединения двух событий: референтного (рассказываемого) и коммуникативного» осуществлялся не только в результате профессиональной оценки автором «нарративного потенциала» документального материала, но и под влиянием его стремления к оригинальности в создании экранной биографии известного всем человека. В этом смысле «писательские» фильмы Р. Либерова можно отнести к тому направлению экспериментального кинематографа, который М. Ямпольский назвал «кинематографом усиленной выработки повествовательных возможностей» [Ямпольский, с. 33].

## Литература

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 445 с.

Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–281.

Левченко Я. Контуры ненаписанной теории: кинематографический сюжет русских формалистов // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. С. 42–68.

Татару Л. В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593> (дата обращения: 03.09.2015).

Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство, 2003. 617 с.

Тюпа В. И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: матер. Междунар. науч.-практ. конф. (Балашов, 26–28 ноября 2012 г.). Балашов: Николаев, 2012. С. 69–74.

Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.

Хренов Н. Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 704 с.

Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.

**Для цитирования:** Пронин А. А. Авторские стратегии Р. Либерова в фильмах «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» и «Написано Сергеем Довлатовым» // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2016. Вып. 3. С. 157–166. DOI: 10.21638/11701/spbu09.2016.318.

## References

- Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 445 p. (In Russian)
- Genette G. Narrative discourse. *Genette G. Figures: in 2 vols.* Moscow, Sabashnikovy Publ., 1998, vol. 2, pp. 60–281. (In Russian)
- Iampol'skii M. *Iazyk-telo-sluchai: kinematograf i poiski smysla* [Language-Body-Event: Cinematography and Search for Meaning]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004. 376 p. (In Russian)
- Khrenov N. N. *Kino: reabilitatsiia arkhypicheskoi real'nosti* [Film: Rehabilitation of Archetypal Reality]. Moscow, Agraf Publ., 2006. 704 p. (In Russian)
- Levchenko Ia. Kontury nenapisannoi teorii: kinematograficheskii siuzhet russkikh formalistov [Boundaries of Unwritten Theory: Cinematographic Plot of the Russian Formalists]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary observer], 2008, vol. 92, pp. 42–68. (In Russian)
- Tataru L. V. Istoriia znamenitosti kak novyi zhanr zhurnalistskogo narrativy [History of the Famous Person as a New Genre of Journalism Narrative]. *Narratorium*, 2011, no. 1–2. Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593> (accessed: 03.09.2015). (In Russian)
- Toporov V. N. *Peterburgskii tekst russkoi literatury* [Petersburg Text of the Russian Literature]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2003. 617 p. (In Russian)
- Tiupa V. I. Narratologicheskii minimum [Narratological Minimum]. *Russkii sled v narratologii* [Russian Trace in Narratology]. *Proceedings of the international scientific conference. Balashov, November 26–28, 2012.* Balashov, Nikolaev Publ., 2012, pp. 69–74. (In Russian)
- Uspenskii B. A. *Poetika kompozitsii* [Poetics of Composition]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury, 1995. 360 p.
- For citation:** Pronin A. A. The Diegetic Narrator in the Documentary-Portrait. *Vestnik SPbSU. Series 9. Philology. Asian Studies. Journalism*, 2016, issue 3, pp. 157–166. DOI: 10.21638/11701/spbu09.2016.318.

Статья поступила в редакцию 4 сентября 2015 г.  
Статья рекомендована в печать 30 декабря 2015 г.

## Контактная информация:

Пронин Александр Алексеевич — кандидат филологических наук, доцент; [prozin@mail.ru](mailto:prozin@mail.ru)  
Pronin Alexander A. — PhD, Associate Professor; [prozin@mail.ru](mailto:prozin@mail.ru)